

digio, de perfil explicando o haciéndoselo observar a la reina. Detrás se agolpa un grupo de curiosos entre los que se mezclan canónigos de la catedral, que acompañan al arzobispo, pajes y nobles. Hacia el centro de la composición destaca bien iluminado, también de perfil, el Arzobispo San Ildefonso, inclinado hacia el sepulcro, y rasgando el velo transparente con la daga.

Justo a su espalda una pareja de sacerdotes sostienen la Cruz de doble travesaño, emblema de la resurrección, y el báculo, símbolo representativo de la sede arzobispal. Por debajo de la figura del santo, Santa Leocadia se incorpora del sepulcro, prácticamente sentada y dirigiendo una sonrisa con cierta complicidad hacia fuera, al espectador [Fig. 2]. A su izquierda unos monaguillos y pajes rodean el sepulcro colocados de un modo escalonado. El segundo plano se cierra con un marco arquitectónico de gusto clásico, columnas toseanas que sostienen un arquivolta, fuertemente iluminado al fondo, donde podemos observar una capilla cerrada por una enorme reja que permanece parcialmente abierta; alrededor de la capilla se mueven grupos de sacerdotes, dentro y fuera. Dentro de la capilla ha pintado un fragmento de un retablo de impronta escorialense [Fig. 3]. La diferencia más inmediata entre el lienzo de Cajés y el de Roelas es la posición de la santa: en Cajés permanece en pie, y en este caso no.

La iluminación del lienzo resalta al grupo de protagonistas, los dos santos, la pareja real y los chiquillos que parecen haberse "colado" en la escena. En penumbra sitúa al grupo de sacerdotes y acompañantes bajo la arquitectura del templo; finalmente vuelve a iluminar el fondo para destacar la capilla.

Un aspecto que resulta sumamente atractivo en este lienzo, afín con la entera producción de Roelas, es el gusto por retratar personajes reales, es decir, por utilizar modelos del natural, de modo que podemos ver algunos rostros que son verdaderos retratos. Por ejemplo, el rostro de San Ildefonso, o el del grupo de sacerdotes detrás suyo.

En cuanto a la composición destacaríamos la disposición general de personajes en torno al sepulcro de la santa. Al estar colocado en perspectiva trazando una diagonal y en profundidad, el artista ha ubicado a los diferentes grupos en una diagonal que avanza desde el borde inferior derecho hasta la izquierda, espacio en el que se abre la parte iluminada del templo. Esta disposición en diagonal planea asimismo en una obra maestra de gran envergadura del propio Roelas: el *Tránsito de San Isidoro* (Iglesia de San Isidoro,

Sevilla) (9). En esta pintura, a diferencia de la *Resurrección de Santa Leocadia*, Roelas ha introducido en la parte superior un rompimiento de gloria pero la escena inferior sigue un esquema compositivo similar al cuadro que presento. También ha dividido los grupos de personajes en dos mitades, delimitados por una diagonal.

Es precisamente con este lienzo con el que guarda mayores afinidades formales dentro de la producción del artista. Bien es verdad que al recurrir a modelos vivos los personajes que usa en sus diferentes producciones resultan diferentes entre sí. A pesar de ello podemos encontrar algún modelo, constante en su trayectoria artística. En la *Resurrección de Santa Leocadia* encontramos tres que podemos descubrir en otras pinturas. Uno de los pajes, el que mira al espectador y que corona la pirámide de niños de la izquierda, es un modelo habitual para niños o ángeles, entre las que puedo señalar el mismo *Tránsito de San Isidoro*. El rostro de Santa Leocadia es el mismo que podemos ver en su *Inmaculada con el Padre Fernando de Mata* (Staatliche Museen, Berlín) o en la Virgen de *Pentecostés* (Museo de Bellas Artes, Sevilla) (10). El tercero sería el del rey Recesvinto, rostro de perfil en el que la línea de la nariz prolonga la de la frente como en el ángel de la *Liberación de San Pedro* (Iglesia de San Pedro, Sevilla) o en la reina de primer plano que abraza a un niño con hábito de la orden de la Merced en la *Virgen de la Merced* (Catedral, Sevilla) (11).

En cualquier caso, y aparte de los modelos posibles que permiten la comparación, la "firma" realmente se halla en la excelente calidad del cuadro, acorde al talento del pintor, a su capacidad para caracterizar y representar los retratos de modo vivísimo, sorprendentemente espontáneos, como, por ejemplo, la misma imagen de San Ildefonso, o la del grupo de sacerdotes y frailes que le acompañan. El gusto por una luz cálida semejante al *Tránsito de San Isidoro* y su vibrante plasmación en cada uno de los brillos, con toda sutileza y armonía cromática, en casullas, tejidos o joyas.

Creo que es de su etapa madrileña por dos consideraciones: la primera, el tema, característica advocación toledana; la segunda, su procedencia de

(9) VALDIVIESO-SERRERA, pág. 167, núm. 114, láms. 105-107.

(10) VALDIVIESO-SERRERA, pág. 147, núm. 44 y pág. 160, núm. 88.

(11) Idem, pág. 170, núm. 117 y pág. 163, núm. 101.

la colección de la Duquesa de Santoña, fundadora del Hospital del Niño Jesús.

En cuanto al tema, parece obvio que se trataría de algún encargo relacionado con algún convento o iglesia toledana. En ese caso, parece lógico pensar que el comitente se dirigiera a un pintor toledano o de la Corte antes que a un maestro afincado en Sevilla. Esta teoría de todos modos tiene un reparo. En 1624 Roelas reclamó a Antonio de Loaysa, afincado en Granada, el importe de una pintura de Santa Leocadia, mediante una carta de poder otorgada a su hermana Catalina Roelas, según se desprende de la documentación publicada sobre el artista (12). Desde luego se puede pensar que estamos ante esa pintura en cuestión, puesto que no se especifica más sobre el tema o las medidas.

La Duquesa de Santoña al fundar el Hospital del Niño Jesús a fines del siglo pasado, y tras su fallecimiento, decidió donar su patrimonio al Hospital, de modo que se conserva un nutrido grupo de pinturas, todavía hoy entre sus paredes. La gran mayoría de ellas pertenecen a la escuela madrileña y son de temática religiosa, lo que me hace sospechar que estamos ante adquisiciones cuyo origen lo encontramos en el proceso de desamortización de conventos que tuvo lugar desde 1834. Esto explicaría una procedencia de las cercanías de Madrid. Desgraciadamente en las fuentes habitualmente citadas antes de la Desamortización no he encontrado huella ni testimonio de una pintura semejante de Roelas.

Abona mi tesis sobre su realización en la estancia madrileña la semejanza técnica y cualitativa con el *Tránsito de San Isidoro*, documentada a partir de 1613, o el *Pentecostés* de 1615. Podríamos estar ante una pintura de 1616 ó 1617, de los primeros momentos de residencia en la Corte, en la que podemos percibir todavía la influencia y el estilo de su anterior etapa sevillana. Estaríamos ante una pintura coetánea de la *Inmaculada* (Museo Nacional de Escultura, Valladolid) o del *Cristo flagelado y el alma cristiana* (Monasterio de la Encarnación, Madrid).

1. Detalle de la Resurrección de Santa Leocadia. Hospital del Niño Jesús, Madrid.

---

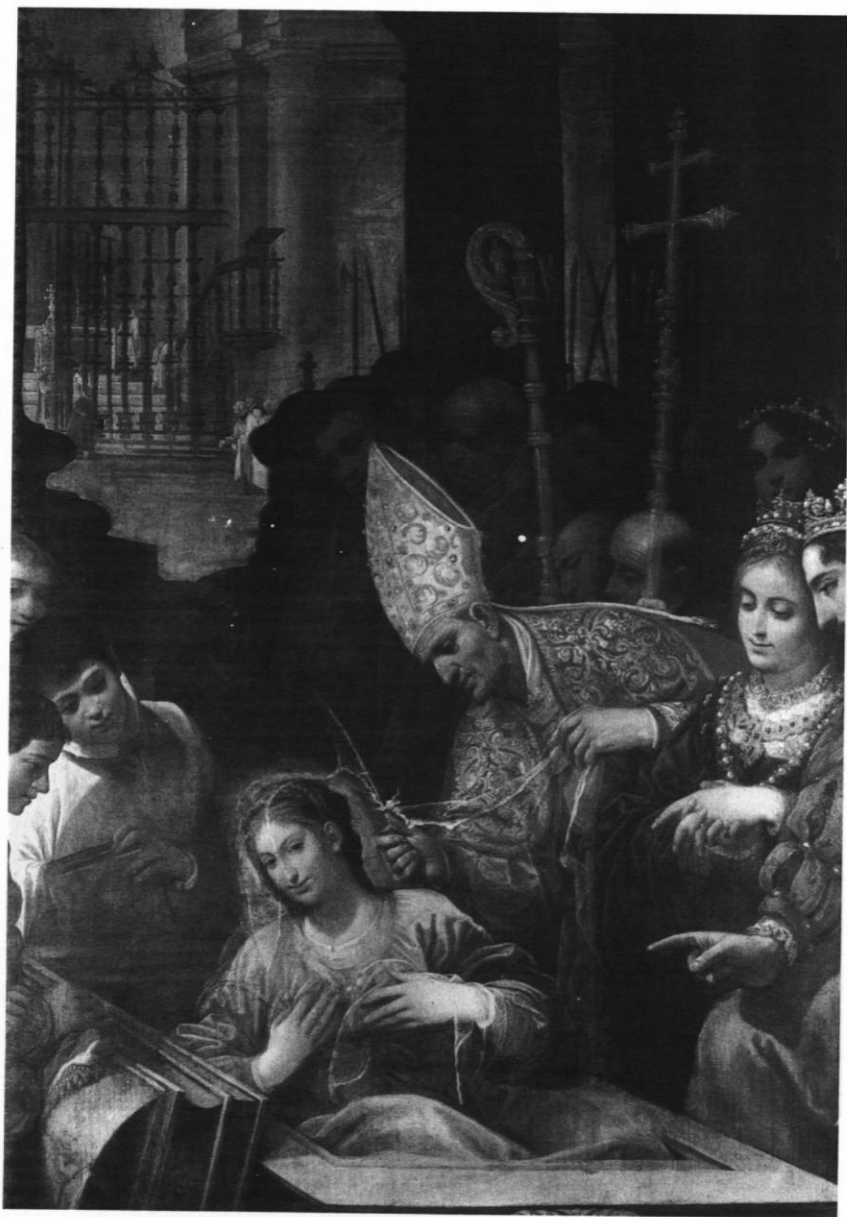
(12) Idem, pág. 169, núm. 116.

En mi opinión, el hallazgo de la *Resurrección de Santa Leocadia* puede paliar en parte la escasez de obra de ese periodo crítico de la vida artística de Roelas, pero sobre todo es una aportación novedosa e importante al exiguo catálogo de originales del maestro en la capital de España. Cuanto menos resulta anecdótico pensar que un original de Roelas, pintor desgraciadamente no representado en el Museo del Prado, se encontraba desde hace un siglo a tan corta distancia de dicho museo, cruzando simplemente el Parque del Retiro.

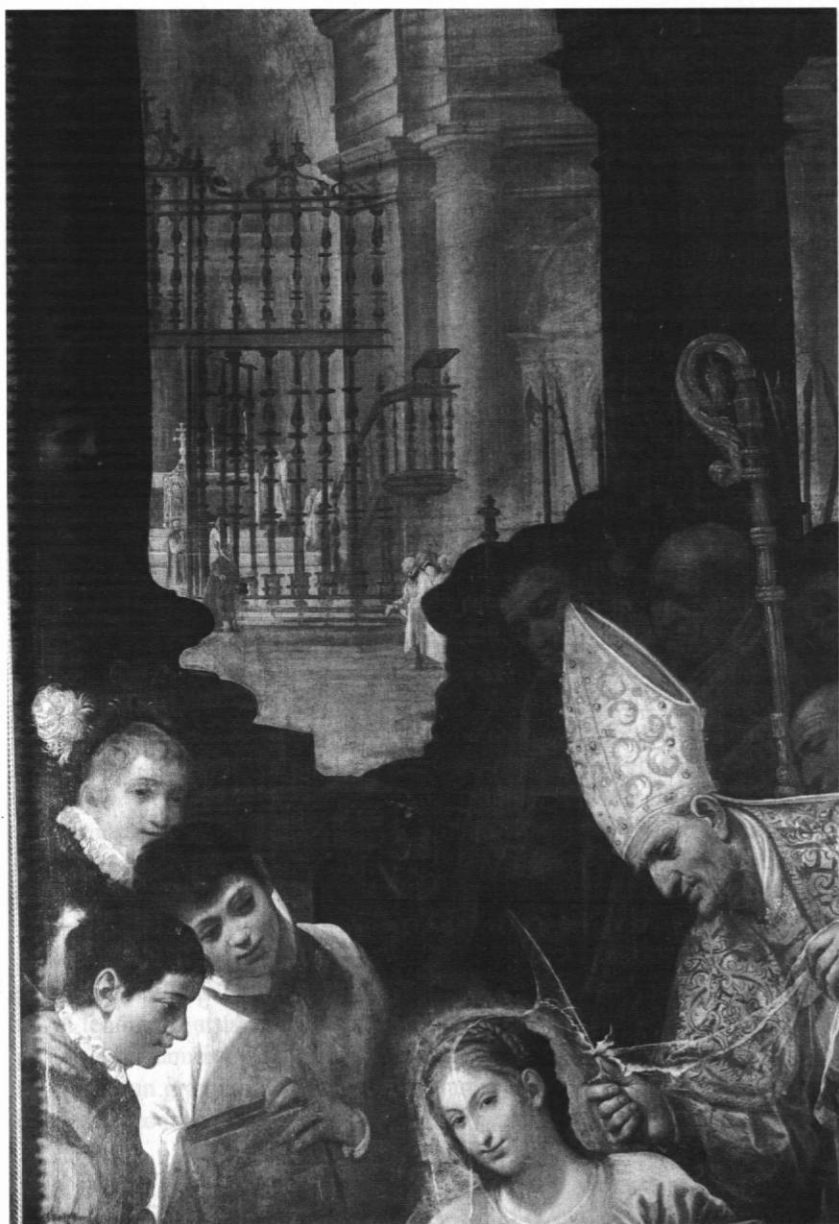
José María QUESADA VALERA



1. Detalle de la *Resurrección de Santa Leocadia*. Hospital del Niño Jesús, Madrid.



2. Detalle de la *Resurrección de Santa Leocadia*.



3. Detalle de la *Resurrección de Santa Leocadia*.

(1) En este libro los autores han consultado el libro de recopilación *Obras de Juan de Roelas*, ed. de MARIAS, Fernando, Madrid, Siruela, 1995.

